

La Valle dell'Eden

Semestrale di cinema e audiovisivi

Nuova serie

Anno VI, nn. 12-13

luglio-dicembre 2004



Carocci editore



Università degli Studi
di Torino

La Valle dell'Eden

Semestrale di cinema e audiovisivi

Nuova serie, Anno VI, nn. 12-13, luglio-dicembre 2004

Comitato scientifico

Giorgio Tinazzi (coordinatore, Università di Padova), Paolo Bertetto (Università di Roma, La Sapienza), Gian Paolo Caprettini (Università di Torino), Francesco Casati (Università Cattolica Brescia-Milano), Siro Ferrone (Università di Firenze), Lino Micciché (Università di Roma Tre), Liborio Termine (Università di Torino)

Comitato di redazione

Giuseppe Alonge (Università di Torino), Alessandro Amaducci (Università di Torino), Giulia Carluccio (Università di Torino), Raffaele De Berti (Università di Milano), Guglielmo Pescatore (Università di Bologna), Veronica Pravadelli (Università di Roma Tre), Franco Proio (Università di Torino), Rosa Maria Salvatore (Università di Padova), Federica Villa (Università di Torino)

Corrispondenti esteri

Claudine Eirykman (Université de Paris 8), Guy Filman (Université de Paris 8), Jesús González Requena (Universidad Complutense, Madrid), Javier Talens (Université de Genève), João Mario Grilo (Nova Universidade de Lisboa)

Segreteria di redazione

Silvio Alovizio (Università di Torino), Jenny Bertetto (Università di Torino), Jacopo Chessa (Università di Torino), Chiara Simonigh (Università di Torino)

DAMS - Facoltà di Scienze della Formazione - Università di Torino

via Sant'Ottavio, 20 - 10124 Torino

tel. 011/670.35.10 - 670.35.16; fax 011/670.35.13;

e-mail: eden@csi.unito.it

Direttore responsabile

Paolo Bertinetto

Registrazione presso il Tribunale di Torino n. 5179 del 04.08.1998

Questo fascicolo esce con il contributo del Centro Regionale Universitario per il Cinema e Audiovisivi "Mario Soldati" (Regione Piemonte)

Abbonamento 2004: privati euro 30,00; istituzioni euro 35,00;
estero euro 50,00

Per abbonarsi rivolgersi a: Carocci editore spa, via Sardegna 50, 00187 Roma -
Ufficio riviste (lun.-ven. 9-13), tel. 06 42014260, fax 06 42747931,
e-mail: riviste@carocci.it

Finito di stampare nel luglio 2004 presso le Arti Grafiche Editoriali srl, Urbino

ISBN 88-430-3119-8

In copertina: Salvatore Giuliano (1962), Francesco Rosi

nota dell'editore

"La Valle dell'Eden" è una rivista di cinema (ma si occupa anche di televisione e di nuovi media) promossa dalla Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Torino, che riprende il titolo del famoso film di Elia Kazan, interpretato da James Dean.

La rivista è nata nel 1999, come "sorella" del "Castello di Elsinore", ossia quale luogo di espressione del gruppo dei docenti di cinema del DAMS di Torino, i quali nel corso degli anni hanno stretto rapporti via via più forti con realtà omologhe negli altri atenei italiani, come si può evincere dalla composizione nazionale del comitato scientifico e del comitato di redazione. La cadenza è semestrale; da questo anno, 2004, con il presente numero inizia la nuova serie con l'editore Carocci.

I numeri della rivista sono costruiti attorno a un dossier monografico, cui vengono invitati a collaborare studiosi italiani e stranieri, chiamati a confrontarsi su una questione specifica: negli anni passati, il tema del dossier è stato di volta in volta un problema teorico, un autore, persino un singolo film. Per la nuova serie verrà dato un taglio maggiormente comparatistico alla rivista, lavorando nella prospettiva dei rapporti che il cinema ha stabilito e stabilisce con le altre arti e con altre discipline, come Storia, Psicanalisi, Arti visive, Filosofia e pensiero.

"La Valle dell'Eden" si completa con altre due sezioni: una parte di contributi vari e una seconda di recensioni "corpose", sia di film sia di libri di argomento cinematografico, usciti di recente, che la redazione ritenga particolarmente significativi.

Indice

Dossier Cinema e Storia

a cura di *Giaine Alonge, Giulia Carlucio, Federica Villa*

Il quadro teorico

Cinema e storia: un'introduzione
di *Gianni Rondolino* 11

Alcune considerazioni teoriche su cinema e storia
di *Lino Micciché* 17

Cinema: una sfida per lo storico
di *Pierre Sorlin* 28

Lo sguardo di un'epoca
di *Francesco Casetti* 40

Spazio per il gioco: la scommessa di Benjamin
con il cinema (prima parte)
di *Miriam Bratu Hansen* 66

Case studies

La storia (im)possibile: ancora su *Histoire(s) du cinéma*
di *Monica Dall'Asta* 103

Questioni di storiografia del cinema:
le celebrazioni del quarantennale
di *Raffaele De Berti ed Elena Mosconi* 122

La grande guerra e le piccole azioni
di *Augusto Sainati* 132

La Shoah tra invisibile e indicibile
di *Elisa Galeati* 143

Il sogno imperiale: i film coloniali del fascismo (1935-1942)
di *Maria Coletti* 152

pa anche di televisio-
della Formazione del-
film di Elia Kazan, in-

ello di Elsinore", ossia
tema del DAMS di Tori-
via più forti con real-
cere dalla composizio-
edazione. La cadenza è
o inizia la nuova serie

ssier monografico, cui
i, chiamati a confron-
a del dossier è stato di
in singolo film. Per la
atistico alla rivista, la-
abilito e stabilisce con
, Arti visive, Filosofia e

i: una parte di contri-
lm sia di libri di argo-
ne ritenga particolar-

Confinati a Torino: questione di sguardi sulla città cinematografica di <i>Valeria Zanari</i>	166
Edizione	
Sguardi sul '68 di <i>Giovanni De Luna</i>	183
Cariche di cavalleria: il cinema bellico d'ispirazione antimoderna di <i>Antonio Scarati</i>	187
Archivi e ricerca storica	
Gli <i>Archives de la Planète</i> di Albert Kahn: archivi o contro-archivi storici? di <i>Paola Amad</i>	197
Il cinema industriale negli archivi Fiat di <i>Maurizio Torchio</i>	221
Autoritratto di un archivio di <i>Paola Olivetti</i>	228
I manifesti tipografico-letterari del cinema alla Cineteca italiana di Milano di <i>Roberto Della Torre</i>	232
Il valore aggiunto della rete nell'analisi storica del cinema: il caso del portale Luce di <i>Gabriele D'Autilia</i>	239
Intervista a Suso Cecchi D'Amico	
«Nell'artigianato riconosci le mani» conversazione con <i>Suso Cecchi D'Amico</i>	249
Bibliografia ragionata	
Cinema e storia: elementi per una bibliografia essenziale a cura di <i>Silvio Alovizio</i>	265
Materiali/Contributi	
<i>Taxi Driver</i> o della dissociazione di <i>Andrea Valle</i>	289
Recensioni	
Moderna drammaturgia della danza macabra di <i>Chiara Simonigh</i>	311

moderna
drammaturgia
della danza
macabra

Chiara Simonigh

In uno dei suoi ultimi giorni di vita, Rémi chiede di fermare l'ambulanza che lo sta portando a compiere ulteriori ed inutili accertamenti e trattamenti clinici: vuole fare una breve sosta al lago.

Avvolto in una coperta e seduto sulla sedia a rotelle in riva all'acqua, egli appare, ripreso di spalle e in campo lungo, una figura minuscola dinanzi alla grandiosità della natura che lo circonda placida, silenziosa, qui davvero indifferente. Ad un tratto, però, si volta per guardare il figlio dietro di sé e – con grande sorpresa dello spettatore, abituato a vederlo sempre irato, sarcastico, scanzonato, ilare, nonostante tutto – rivela un volto contrito dallo sforzo per trattenere un'esplosione di commozione.

Poco dopo questa scena – che si colloca emblematicamente a metà del film e che è certo una delle più riuscite dal punto di vista cinematografico, dominata com'è dalla recitazione e dalla composizione dell'immagine e del suono, invece che dalla parola intellettualizzata –, poco dopo, dicevamo, in un altro raro istante di intensa verità che spezza il suo consueto atteggiamento godereccio e goliardico (parola che intendiamo qui nel suo senso originario risalente al Medioevo¹), Rémi pronuncia la frase che offre a noi spettatori una chiave di lettura della sua storia e dell'intero film: «Mi sento disarmato come il giorno della mia nascita: non sono riuscito a trovare un senso. È il senso che si deve cercare; alla fine è il senso delle cose che si deve cercare».

Ma, viene da chiederci, bisognava che Rémi giungesse alle soglie della morte per accorgersi che occorreva tentare di dare un senso alle cose e alla propria vita?

¹ «Goliardo» deriva dal francese antico *gouliard* (dal biblico Golia e dalla voce *goule*, gola, qui nel senso di ingordigia) che nel Medioevo rappresentava il diavolo protettore dei clerici vaganti dissoluti, figure eccentriche e bonarie che in qualche modo appaiono richiamate da quella di Rémi.

La domanda potrà apparire inclemente e fors'anche spietata, ma è proprio il regista, Denys Arcand, a porla, dando vita ad un personaggio come questo protagonista di un film come *Le invasions barbares*, che è davvero impietoso nei confronti di noi occidentali contemporanei. Ma, come se non fosse già in sé sufficientemente crudele, tale domanda viene posta nel film tanto in maniera indiretta – attraverso la rappresentazione degli incerti passi interiori del suo personaggio – quanto in maniera diretta – con l'insistere a più riprese non sul contenuto ma sul titolo di un libro: *Se questo è un uomo*.

Il riferimento è forte, magari persino offensivo, oltraggioso se, come inevitabilmente viene da fare, si accostano due uomini come Rémi e Primo Levi e si confrontano le loro vite.

Nemmeno ora che si trova colpito da una malattia mortale, Rémi vive una condizione tale da poter essere paragonata a quella a cui quel titolo allude: nonostante la gravità del suo stato di salute, egli non prova mai lo strazio d'essere spogliato della propria umanità; semmai prova, a tratti, la consapevolezza di aver vissuto autonomamente e volontariamente spogliato della propria umanità.

E proprio grazie a questa consapevolezza, la cui nascita può farsi coincidere simbolicamente con la scena ambientata al lago, inizierà ad affacciarsi in Rémi quella che Karl Jaspers definisce come *coscienza tragica* e che, chiarisce, «non riguarda solo il dolore e la morte, non riguarda solo la fugacità e la transitorietà dell'essere. Perché tutto diventi propriamente tragico occorre che l'uomo cominci ad agire. [...] Alla coscienza tragica va unito fin dal principio l'anelito alla liberazione dal tragico stesso»².

È certo paradossale il fatto che Rémi, mosso proprio dal suo incontro con la morte, assuma questa nuova e liberatoria coscienza; è davvero assurdo che il momento in cui egli prende definitivamente consapevolezza dell'ineluttabilità della morte coincida con l'assunzione di una *coscienza tragica* che lo porta a tratti ad abbandonare una più tetra *concezione tragica* dell'esistenza. È un punto importante, questo, proprio perché, come ancora Jaspers ci spiega, è radicale la differenza tra *coscienza* e *concezione* tragica, dal momento che

in tutte le concezioni tragiche della vita si perde la polarità propria della coscienza tragica. Nella coscienza originaria il tragico va di pari passo con la liberazione dal tragico stesso. Se invece il tragico viene privato del suo polo complementare, restando isolato in sé, come tragicità pura e assoluta, allora si apre una nera voragine senza fondo»³.

² K. Jaspers, *Del tragico*, Se, Milano 2000, pp. 26-7.

³ Ivi, p. 80.

Coscienza tragica e concezione tragica sono dunque tra loro incompatibili poiché esprimono punti di vista diversi sul panorama dell'esistenza. La prima assume una prospettiva trascendente secondo la quale la vita e gli eventi reclamano un senso "altro" e perciò vede anche l'evento tragico come forza creativa, spinta spiritualmente propulsiva che libera il tragico dalla contingenza in cui si manifesta ed agisce. La seconda adotta una prospettiva immanente secondo la quale il senso si dà nella vita e negli eventi stessi, compreso quello tragico, che appare perciò nel suo aspetto meramente materiale, come forza distruttiva delle cose e attraverso cui si intensifica l'impulso nichilistico⁴.

Tutta la prima parte del film e in gran parte anche la seconda – tranne nei brevi istanti come quelli a cui abbiamo fatto riferimento, nei quali la coscienza tragica emerge con forza e si esprime appunto come una prospettiva nella quale la vita e gli eventi reclamano un senso, ed è sottinteso un senso altro o altro – offrono una rappresentazione senza veli della perdita della coscienza tragica e delle sue conseguenze nella nostra cultura, che ha soppiantato lo spiritualismo col materialismo.

Il più assoluto nichilismo domina dall'inizio alla fine del film, anche nei numerosi momenti di più spassosa comicità.

Il comico qui, infatti, non è un registro espressivo utilizzato dal regista per dare una rappresentazione ora grave ora lieve, ora tragica ora liberata dal tragico, della morte di Rémi, in una prospettiva appunto di *coscienza tragica*. Al contrario, il comico è affidato unicamente alla parola dei personaggi, che si fa davvero incontenibile – tanto da farci assimilare la sceneggiatura del film al copione di una commedia teatrale leggera – e che diventa maschera della loro *concezione tragica* e del loro nichilismo. Il comico indossa, di volta in volta, i panni della satira politica, sociale e di costume, in un continuo gioco di simulazione e dissimulazione del tragico che spiazzava continuamente lo spettatore. Esso, dunque, è ridotto alla pura chiacchiera, vuota, inutile, incapace di instaurare una vera e propria dialettica con il tragico da cui appare totalmente soffocato.

Ma perché, allora, chiamare in causa il comico? Che ruolo ha nel film?

La risposta rimanda a uno dei temi propri della poetica di Denys Arcand ed emerge nella sua evidenza se pensiamo alla frase ch'egli fa pronunciare a un personaggio di un altro suo film, *Il declino dell'impero americano*, considerato dalla critica come una sorta di antefatto di questo: «L'esasperata caccia alla felicità personale, caratteristica della nostra società, non sarà per caso storicamente legata all'iniziale declino dell'impero americano?».

⁴ «Non esiste tragicità priva di trascendenza»: *ivi*, p. 26.

È chiaro che, nelle *Invasioni barbariche*, il cornice assume la funzione di esprimere la condizione dell'occidentale contemporaneo, quella del "forzato della felicità", del "felice ad ogni costo", sorridente anche dinanzi alla morte, sia essa quella di un conoscente o addirittura la propria.

Già, ma quanto costa essere felici dinanzi alla morte?

In una cultura nella quale, per via di una ricerca spasmodica della felicità, la morte perde — come ha spiegato Jean Baudrillard — il proprio originario valore di scambio e dunque ogni possibile valore sociale, trovandosi ovunque e sempre bracciata, censurata, rimossa,

è l'infinito del capitale che sostituisce l'infinito del tempo, è l'eternità di un sistema produttivo che non conosce più la reversibilità originaria scambio/dono, ma soltanto l'irreversibilità della crescita quantitativa. L'accumulazione del tempo impone l'idea del progresso: ciò che si accumula non si scambia più simbolicamente e diventa una dimensione oggettiva. Al limite, l'oggettività totale del tempo, come l'accumulazione totale, è l'impossibilità totale di scambiare simbolicamente — è la morte⁵.

Da ciò deriva l'*impasse* di una civiltà nella quale nichilismo ed edonismo fatalmente coincidono e nella quale «è l'ossessione della morte e la volontà di abolire la morte che diventano il motore principale della razionalità dell'economia politica»⁶.

Non a caso, il nucleo forte attorno al quale ruota l'intero film è proprio il tentativo del figlio di Rémi, Sebastien, d'utilizzare il denaro per comprare tutto ciò che possa rendere felici gli ultimi giorni del padre.

È certo lecito tentare di alleviare le sofferenze di una persona cara, ma non è questo che qui accade.

Sebastien non ama il padre, anzi, gli serba da anni un rancore duro, sclerotizzato; forse addirittura lo odia. È giunto al suo capezzale solo per assecondare la richiesta della madre a cui si sente ancora in qualche modo legato, in quanto sa di essere visto da lei — e non tanto per benevolenza materna, quanto per una piena adesione ai valori contemporanei — non solo come ricco uomo d'affari, ma anche e soprattutto come uomo di valore, poiché guadagna in un mese quel che il padre, docente universitario, guadagna in un anno.

Dunque, per Sebastien, il padre non è una persona cara, e non lo è sino all'ultimo istante, quando finalmente riesce ad accettarlo del tutto, difetti compresi, a compatirlo nel vero senso della parola e infine a dirgli, *in extremis*, poco prima che spiri, «ti voglio bene».

⁵ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 161.

⁶ Ivi, p. 160.

È allora forse proprio l'assenza del sentimento che Sébastien cerca di ricomprare attraverso l'offerta del proprio denaro e, come sappiamo, non è cosa rara nella nostra civiltà, che qualcuno, genitore o figlio, coniuge o amante, tenti di comprare l'affetto altrui.

Ma nemmeno questo è ciò che accade nel film.

Si potrebbe credere che Sébastien rinnovi l'antica usanza greca delle *phryniae*, che, di pagare un gruppo di persone che piangono il morto. Ma Rémi non è ancora morto. Le persone radunate attorno a lui richiamerebbero allora in qualche modo una *muta del lamento*, così come ce l'ha descritta Elias Canetti:

Tutto comincia con l'annuncio che la morte è vicina. Gli uomini accorrono [...] i parenti più stretti giacciono insieme in mucchio sopra l'agonizzante. È importante che il lamento non cominci prima dell'ingresso della morte, ma subito dopo che si sia persa ogni speranza per l'ammalato. [...] La vicinanza fisica di coloro che appartengono alla muta è sommamente importante. I componenti della muta sono un mucchio insieme con il morente. Egli appartiene ancora a loro. [...] Forse sarebbe giusto anche dire che vogliono essere uguali al morente⁷.

Ma una simile identificazione con il moribondo, una simile partecipazione alla sua sofferenza è del tutto assente nel film; non solo, ma il gruppo di persone attorno a Rémi tutt'altro può dirsi che una muta del lamento. Una cruda scena, in particolare, lo dimostra chiaramente: l'ennesimo fragoroso scoppio di risa di Rémi dovuto ad una battuta pronunciata da uno dei componenti del gruppo al suo capezzale, sfocia inaspettatamente in una fitta, un forte dolore. Tutti rimangono, non colpiti, semmai stupiti; ma lo stupore lascia subito il posto ad un'indifferenza e, peggio, ad una fuga generali non appena Rémi, sofferente, chiude gli occhi. In questa scena, la recitazione, fatta di rapide occhiate e di altrettanto rapidi e rivelatori mutamenti d'espressione, lascia chiaramente intendere che il denaro non è utilizzato per simulare un coinvolgimento emotivo, un sentimento.

Semmai qui il denaro è il mezzo attraverso cui Sébastien può sembrare agli occhi di tutti, madre, amici, conoscenti e padre, quale eroe buono e forte: solo in un fulmineo lasso di lucidità egli apparirà a Rémi, secondo la definizione che questi ne dà, come «il principe dei barbari»: la vera incarnazione dei valori dell'epoca barbara che segue appunto al declino di un impero secolare e planetario (ed è chiaro, allora, che i barbari a cui allude il titolo del film non sono, come molti hanno creduto, i musulmani che iniziano le loro invasioni l'11 settembre del 2001).

⁷ E. Canetti, *Massa e potere*, Rizzoli, Milano 1972, pp. 113-4.

È del tutto naturale, ormai, nella nostra cultura, utilizzare il denaro come lo strumento attraverso cui si assegna un valore, un attributo, una qualità alle persone come alle cose.

Lo sappiamo già da Kant che il denaro, poiché ha il potere di sintetizzare «la molteplicità degli oggetti» col renderli *tutti* indifferenti ed equivalenti ad un prezzo, diventa, al pari del linguaggio, lo strumento di una «sintesi onto-semiologica che mette in relazione vincolante beni e valori e provvede alla correlazione funzionale tra la logica dell'essere o dell'ente (ontologia) e la logica del senso o del segno (semiologia)»⁸; e lo sappiamo già anche dal suo contemporaneo Goethe, che, a proposito del potere significante del denaro, fa dire al tesoriere del *Faust*: «l'alfabeto ha ormai una lettera in più, / in questo segno ognuno si sente felice»⁹.

Anche il morente? Anche Rémi può aspirare a tanto?

Sì, come è noto, nell'Occidente contemporaneo, scienziata, iperproduttivo e nichilista, la morte è un fatto bruto e vuoto, allora, il morire altro non è che una sorta di "nonsense", anzi, un vero e proprio "atto gratuito".

Perché, quindi, non normalizzarlo, non sottrarlo alla sua gratuità, non dargli un prezzo, un valore, dunque, un significato? E come farlo, se non attraverso il denaro?

Ecco emergere ciò che sta all'origine del tentativo che accomuna Sebastien e Rémi, in un'unica *Weltanschauung*, al di là delle divisioni personali; ecco la loro comune ed "estrema" illusione: convertire, anzi tradurre, la sofferenza dell'agonia in felicità, nel segno del denaro e sentirsi felici sin dinanzi alla morte.

Il solo riflettere su questo intento condiviso tra padre e figlio ci mette dinanzi alla sua enormità, alla sua aberrazione.

Ma alla confusione e sostituzione tra denaro ed entità (materiali o meno), se ne aggiunge un'altra, tipica della cultura occidentale contemporanea: quella tra il reale e il virtuale, e tra la realtà e lo spettacolo.

Il ruolo di Sebastien appare così quello dell'impresario e del demiurgo di una versione contemporanea della danza macabra dipinta sulle mura delle chiese medievali.

L'attuale mediocro, trova così una sua piena e moderna espressione drammaturgica.

Se l'ospedale pubblico è simile ad un girone dantesco, vale la pena di corrompere i dirigenti sanitari – veri clerici del burocratese –, nonché i sindacalisti – moderna rivisitazione dei villanzoni –, per allestire al moribondo una *suite* con tutti gli agi. Se il morente è solo, poiché accompagnarli nella sua ago-

⁸ J. Hörisch, *Denaro*, in AA.VV. *Cosmo, corpo, cultura*, Mondadori, Milano 2002, p. 693.

⁹ W. Goethe, *Faust, Prima e seconda parte, Urfaust*, vv. 6081 s., vol. I, Bompiani, Milano 1997, p. 311.

nia costituisce un vano spreco di tempo ed energie, allora si può mettere su una compagnia di buffoni: amici, colleghi, professori e studenti a pagamento; sapranno trovare sempre facezie, come abbiamo già detto, sulla politica, sulla società, sul costume. Se il moribondo, poi, si ostina a voler uscire dalla messa in recita ed accusa ancora infelicità, si ricorre ad un ultimo, potente strumento di mistificazione, il più costoso di tutti: l'eroina.

Tutto è approntato, dunque per la "danza macabra moderna" che, del resto, non manca di analogie strutturali con quella medievale.

In primo luogo, in virtù della forte teatralità che, come abbiamo detto, caratterizza il film, non solo per il prevalere della parola sull'immagine, proprio come in quelle "danze murarie" così ricche di frasi scritte nei cosiddetti filatteri; ma anche per il gusto della spettacolarizzazione estrema votata all'esagerazione e al grottesco.

In secondo luogo, per via del particolare valore assunto, in entrambe le forme, dal gesto del singolo, sempre rapportato alla morte: liberato dal quotidiano e dal materiale, esso assume un valore tanto universale quanto, soprattutto, assoluto — poiché tutti i gesti compiuti nel film dai diversi personaggi ruotano attorno all'imminente morte di Rémi o sono finalizzati alla sua condizione di morente, appaiono svuotati di qualsiasi contingenza.

In terzo luogo, grazie all'aspetto di atto corale, collettivo, comunitario, che nell'una e nell'altra forma funge da rimando, *in extenso*, alla dimensione globale della società tutta, secondo una metonimia in cui il piccolo gruppo sta per l'intera comunità.

Esiste, però, una essenziale differenza tra la danza macabra medievale e quella del film: la funzione.

Nel primo caso, siamo di fronte alla rappresentazione pittorica di una sorta di rito sacro attraverso il quale la comunità si confronta con la morte, in una dimensione escatologica, alla ricerca di un senso altro o alto da attribuire agli eventi e alle cose, secondo una vera e propria coscienza tragica. In queste pitture, non a caso, la morte viene raffigurata come la guida del gruppo danzante e come il personaggio che pronuncia insegnamenti sulla vita.

Nel secondo caso, al contrario, siamo dinanzi ad una rappresentazione farsesca e mistificatoria della morte che, perso ogni valore di sacralità escatologica, semmai può richiamare una tradizione pittorica più tarda e coincidente con la nascita della borghesia mercantile: quella dei *Traité*, nella quale il morente è ormai solo mero corpo in disfacimento, pura materia inerte e muta. Così, infatti, accade nel film, dove tutti i personaggi parlano, o meglio, chiacchierano scherzando, ossia riducono la parola a suono vuoto tanto quanto il morente —

il denaro come lo
ta qualità alle per-
di sintetizzare «la
quivalenti ad un
«sintesi onto-se-
rovvede alla cor-
logia) e la logica
dal suo contem-
lenaro, fa dire al
in questo segno

iperproduttivo
altro non è che

à, non dargli un
verso il denaro?
una Sebastien
iali; ecco la lo-
ferenza dell'a-
alla morte.
ci mette di-

iali o meno),
oranea: quella

demiurgo di
ta delle chie-

sione dram-

ena di cor-
i sindacali-
do una sui-
lla sua ago-

3,
> 1997, p. 311.

la morte —, privo ormai di qualcosa da dire. Le trasformazioni profonde avvenute in seno alla civiltà occidentale negli ultimi secoli, poiché, come abbiamo detto, hanno fatto della morte un puro nulla, hanno anche tolto ogni potere significativo all'atto del morire. Ci ricorda Didier Urbain,

Una volta, in Occidente, morire era un atto completamente simbolico; non solo significava il passaggio dall'aldilà all'aldilà, ma era anche il momento cruciale in cui l'anima del morente si lasciava leggere in tutta la sua pienezza dai superstiti. I superstiti non assistevano all'agonia, ma all'estrema purificazione di un individuo che diceva la propria anima pronunciando un messaggio: *morire era dire*. [...] Ogni modo di morire era un segno e un messaggio, qualsiasi morte, naturale, accidentale o inflitta, era un atto significativo, una risposta che illuminava sul destino dell'essere e il divenire dell'anima¹⁰.

Inutile dire che, anche oggi, al di là di ogni tentativo di estinguerla, la morte risorge e parla.

Che cosa dice, allora, quella di Rémi?

L'ultima sua visione — quella delle cosce incidentalmente nude di Ines Orsini, interprete di santa Maria Goretti in un vecchio film gesuita, che gli avevano causato numerosi orgasmi adolescenziali — ci appare una più che eloquente epigrafe funeraria in forma iconica.

È una visione provocata dall'overdose di eroina — somministrata dall'angelo della morte, Nathalie, tossicodipendente ed emarginata e, forse per la propria quotidiana frequentazione con la morte, depositaria degli ultimi brandelli di umanità e di senso — che Rémi ha scelto come strumento del proprio trapasso.

Si tratta di una scelta che indubbiamente appare come ultimo ed estremo tentativo di convertire la sofferenza propria del trapasso non solo, come abbiamo detto, in felicità, ma persino in godimento, negando al morire e alla morte il loro valore originario, che secondo l'antica coscienza tragica, come ha chiarito Mircea Eliade, è quello di «rito di passaggio», e di «suprema iniziazione»¹¹.

Ciò che, appunto, Rémi rifiuta, nega.

¹⁰ D. Urbain, *Morte*, in *Enciclopedia*, vol. IX, Einaudi, Torino 1980, p. 533.

¹¹ «L'uomo delle società primitive ha cercato di vincere la morte trasformandola in un rito di passaggio. In altre parole, per i primitivi vi è sempre una morte di qualche cosa che non è essenziale; soprattutto la morte della vita profana. Insomma, la morte viene ad essere considerata come l'inizio di una nuova esistenza spirituale. O meglio: generazione, morte e rigenerazione (rinascita) sono considerati tre momenti di un unico mistero, e ogni sforzo dell'uomo arcaico è stato impiegato per dimostrare che tra questi tre momenti non vi deve essere soluzione di continuità. In uno di questi tre momenti non ci si può fermare. Il movimento, la rigenerazione, si susseguono all'infinito. È l'infaticabile ripetizione della cosmogonia: M. Eliade, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 124.